

Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik: Los riesgos de una *Metafísica* en *Actividad*

Clelia Moure

Universidad Nacional de Mar del Plata

1. Surrealismo histórico, surrealismo estético: el surrealismo

*Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás
perdonas*

(André Breton, Primer manifiesto surrealista)

En los manifiestos de 1924 y de 1930 y, especialmente, en la Declaración del 27 de enero de 1925 –redactada íntegramente por Artaud– los protagonistas del movimiento surrealista anuncian claramente sus intenciones y con ellas, su programa:

El Surrealismo no es una forma poética.

*Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido
a pulverizar desesperadamente sus trabas.*

¡Y con martillos verdaderos si fuera necesario!

-
1. Artaud, Antonin. Declaración del 27 de enero de 1925 en: *Carta a los poderes*, Bs. As., Ed. Argonauta, 1988. Pág. 13.

Así concluye esta carta abierta, declarando en la formulación de sus objetivos el carácter vital y no estrictamente literario de sus prácticas. Subrayo esta última expresión: el surrealismo es una práctica social y es una práctica literaria, pero no es ambas cosas por separado; el carácter insurreccional y revolucionario de su hacer compromete todas las esferas de la actividad humana en las que los protagonistas de este movimiento incursionan. Es, indudablemente, su escritura el lugar donde erigen los martillos para liberar al espíritu de sus trabas; pero esos martillos simbólicos se transforman, por su singular intensidad, en martillos verdaderos que atentan contra el orden establecido.

Es precisamente Alejandra Pizarnik –lectora ferviente y traductora de Artaud– quien rescata este proyecto poético-vital en su escritura: *Hay una palabra que Artaud reitera a lo largo de sus escritos: eficacia. Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de metafísica en actividad, y usada por Artaud quiere decir que el arte –o la cultura en general– ha de ser eficaz de la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio...²*

Se postula, por lo tanto, un borramiento de los límites entre vida cotidiana y poesía. Y es éste, a mi criterio –y a criterio de muchos– el rasgo medular, constitutivo del movimiento surrealista.

La poesía es concebida y postulada como medio de acción, y en no menor grado, como medio de conocimiento. En este marco podemos interpretar el sentido de la escritura automática elevada a la categoría de método.

El automatismo se postula como un camino, una vía de acceso a lo otro, al *funcionamiento real del pensamiento*,³ y promueve la liberación de la *intervención reguladora de la razón*.⁴

En este contexto se comprende el halago de Sigmund Freud y de su investigación. Vale la pena confrontar estos postulados surrealistas con los

2. Artaud, Antonin. *Textos*. Traducción y prólogo de Alejandra Pizarnik, Bs. As., Ed. Aquarilus, 1971. Pág. 22.

3. Breton, André. Primer manifiesto surrealista, en: Maurice Nadeau, *Documents Surréalistes*, París, Seuil, 1948.

4. *Ibidem*.

conceptos de atención flotante y de asociación libre que Freud propone para el tratamiento de las neurosis. Asimismo sus observaciones a propósito del trabajo del sueño y los "esfuerzos" del aparato psíquico para "disfrazar" su contenido latente, presuponen esta misma función reguladora de la razón que opera aun durante el sueño; el "olvido" de los sueños como triunfo de los mecanismos de censura es una idea altamente compatible con la definición surrealista del estado de vigilia como *un fenómeno de interferencia*.⁵

Así, advertimos la apuesta clara y enérgica por la *armonización de estos dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta; en una sobrerealidad o surrealidad*.⁶

No me parece trivial que el movimiento tome su nombre de esta fulgurante afirmación. Asume al nombrarse el compromiso de una búsqueda que implicará necesariamente altísimos riesgos para quienes lo lleven, como Artaud, hasta su realización extrema.

2. Acerca de un malentendido

Cuando en noviembre de 1926 Antonin Artaud fue expulsado del movimiento por razones que sólo podemos considerar a través de interpretaciones posteriores y de la gacetilla *A pleno día*,⁷ tuvo lugar, en mi opinión, la primera instancia de un malentendido que registra derivaciones en la crítica actual. Sus compañeros de grupo lo acusan de *regodearse en la materia de su espíritu*; en otras palabras (y según mi lectura del texto citado) el pecado de Artaud habría sido no atenerse al programa revolucionario del movimiento que inscribía su campo de batalla en el orden "real", no en el "espiritual". (A propósito, cabe citar a André Breton en una entrevista muy posterior a estos hechos, fechada en septiembre de 1959: *...sería sacrificar a un prejuicio de otra*

5. Breton, André. *Op. cit.*

6. *Ibidem.*

7. Título original: *Au grand Jour*, París, 1927. Documento firmado por Aragón, Breton, Eluard, Peret y Unik.

edad querer defender a Antonin Artaud de todo extravío del espíritu que, habiéndole sido imputado por error, le habría sustraído la libertad...). Por qué describo esta circunstancia como un malentendido. La controversia emana, según creo, del altísimo grado de conflicto que reviste –para ellos y para nosotros– el término *realidad*.

¿Qué lucha es más “real” –podríamos preguntarnos–: la de la acción política cuyos objetivos propugnan la transformación del mundo, o la lucha de un hombre, de una mujer, por superar el carácter representativo del lenguaje? La apuesta paradójica del hombre que entabla una batalla en el punto exacto de la encrucijada que le otorga y le quita identidad: la dimensión verbal, posiblemente sea la más desgarradora y “real” de las batallas concebibles. Si los soldados se juzgan por sus heridas de guerra (las marcas en el cuerpo) no hay duda de que nadie más que Artaud, en las filas del movimiento surrealista, podría reclamar el reconocimiento de su valentía y audacia por la exposición “real” a los riesgos de la lucha.

Por qué señalo que el malentendido tiene vigencia en nuestros días. Porque no hacen justicia al movimiento surrealista quienes lo consideran un movimiento revolucionario (en el orden político-institucional) que no logró sus propósitos, o un movimiento literario constituido por una generación de poetas transgresores de la norma estética. Primero, porque no ha ingresado en la historia del arte (aún canónica) por el fracaso de sus propósitos políticos, y segundo porque todo poeta o movimiento artístico existe si y solo si promueve la transgresión de la norma estética.

¿Qué es lo singular del movimiento surrealista, que se da paradigmáticamente en Artaud, pero que no se agota con él? Que estos poetas dieron vuelta una página en la historia literaria al desgarrarse en el intento de materializar una utopía: *estar* en su discurso, habitar el enunciado, desafiando la condición propia y distintiva del lenguaje, la cual consiste en investir de ausencia al sujeto que habla y a la cosa representada. Como ha señalado extensamente Jacques Lacan⁸, el acceso del sujeto al orden del lenguaje asegura el pasaje de

8. Véase: Lacan, Jacques. *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1970; o *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1978. También: *El seminario Libro III, La psicosis*, Barcelona, Paidós, 1983.

lo real (lo vivido) a su simbolización (su asesinato); al acceder al lenguaje el sujeto queda para siempre "de espaldas" a la verdad de su deseo, es decir, ajeno a su propia verdad. El Yo que se pierde en el desfiladero del habla, en la cadena de los significantes del discurso, aparece representado (y ausente) en el yo gramatical del enunciado. Como admirablemente lo intuye Alejandra Pizarnik (el texto de Alejandra Pizarnik), este yo es precario, vulnerable, porque está hecho de ausencia:

mi persona está herida

mi primera persona del singular

No es mi propósito exponer aquí la teoría del sujeto de Jacques Lacan, pero considero insoslayable su mención, dado que permite comprender el carácter radical de la práctica surrealista, de tremendas e irreparables consecuencias para la integridad del yo; dicha radicalización es, por cierto, el pasaporte a la locura.

3. "Sí, el Verbo se hizo carne [...] y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo" (Alejandra Pizarnik)

Según Alejandra Pizarnik, es la *extraordinaria necesidad de encarnación* lo que establece la diferencia entre un período blanco y un período negro en la obra de Artaud. El período blanco se caracteriza por el deseo de esa encarnación en las palabras, y el período negro por la *perfecta cristalización de esa necesidad*.⁹ Coincidamos o no con Pizarnik en esta observación crítica respecto de la producción del poeta francés, resulta evidente que es esta problemática -central en la escritura de Artaud- la que obsesiona también a la joven escritora.

Para justificar la afirmación que antecede y, tal vez, arribar a alguna conclusión provisional, me voy a detener en textos de ambos autores, los cuales

9. Pizarnik, Alejandra. "El verbo encarnado", en: Artaud, Antonin. *Textos*. Bs. As., Aquilino, 1971. P. 21.

abordan la cuestión, bien tematizándola, bien articulando el enunciado mismo.

La selección no ha sido fácil: tanto la obra de Antonin Artaud como la de Alejandra Pizarnik son mucho menos un todo constituido de partes que una línea siempre en fuga que resignifica, rehace y trata de nombrar un sentido inapresable. Cada enunciado es una línea plural en la que resuenan otros enunciados, propios o ajenos, que tampoco acaban de decirse; no se configura nunca un designado ni un significado: la pluralidad del sentido es efecto múltiple y apertura concéntrica infinita. En este marco la selección opera según la dinámica del corte: una detención artificial que tajea el enunciado poético me permitirá hablar de él.

Tal vez *Van Gogh el suicidado por la sociedad*¹⁰ sea la obra más lúcida de Antonin Artaud, paradójicamente ubicada en el período negro, en la escritura fechada después de su internación en el hospital psiquiátrico de Rodez. Allí Artaud habla de Van Gogh, de la pintura de Van Gogh, y, como en ningún otro lugar a mi juicio, habla de sí mismo y de su propia escritura. Me voy a referir, precisamente, a aquellas afirmaciones que, no obstante estar referidas a Van Gogh, hablan de su preocupación central y de sus concepciones acerca de la literatura y del arte en general.

Artaud afirma que Van Gogh murió *por haber llegado a ser corporalmente el campo de acción de un problema a cuyo alrededor se debate, desde los orígenes, el espíritu inicuo de esta humanidad, el del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra. ¿Y dónde está, en ese delirio, el lugar del yo humano? Van Gogh buscó el suyo durante toda su vida, con energía y determinación excepcionales.* (Pág. 80).

La gran cuestión que "suicidó" a Van Gogh, que obsesionó a Artaud, aparece aquí lúcidamente planteada, y señalada como la gran pregunta en la que desde siempre, se ha debatido el espíritu humano: ¿dónde está el lugar del yo? *Descubrir qué era y quién era él mismo* fue el desafío de Van Gogh y

10. Artaud, Antonin. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Trad. y notas de Algo Pellegrini, Bs. As., Ed. Argonauta, 1987.

también el de Artaud. Ese descubrimiento y, más aún, su temida develación, es, según Artaud, lo que la sociedad prohíbe y aquello que las instituciones castigan con el aislamiento y la exclusión: *Y así fue que Van Gogh murió suicidado, porque el consenso de la sociedad ya no pudo soportarlo (pág. 111).* La acusación que lanza Antonin Artaud contra la humanidad y que lo separa de ella, uniéndolo a Van Gogh y a su soledad de sabio y triste genio iluminado, está orientada sobre todo a rechazar su actitud ante la vida, ante la realidad: *Pues la humanidad no quiere tomarse el trabajo de vivir, de tomar parte en ese codeo natural entre las fuerzas que componen la realidad [...] Aquél que no husmea la bomba en cocción y el vértigo comprimido no merece estar vivo.*

Releo algunas palabras reveladoras: *las fuerzas que componen la realidad; el vértigo comprimido;* lo que en otro fragmento ha denominado *materia explosiva; volcán maduro.* Su concepción de la realidad como fuerzas en trance, a punto de estallar, como la calma entre dos tempestades, se asocia con su comprensión de la obra de Van Gogh *quien pintaba —según sus propias palabras— en lugar de líneas y formas, cosas de la naturaleza inerte como agitadas por convulsiones. E Inerte. (Pág. 82).*

Es así como su propia práctica artística resulta objetivada y vista al trasluz de la práctica artística de su admirado Van Gogh. Y lo que más admira en él, es la realización de su propio y tantas veces declarado anhelo: atravesar la barrera que separa cuerpo y pensamiento, ir más allá (*peligrosamente más allá*) de lo real inmediato; alcanzar *ese estado de iluminación en el cual el pensamiento en desorden refluye ante las descargas invasoras de la materia, en el cual pensar ya no es consumirse, y ni siquiera es, y en el cual no queda más que reunir cuerpos, mejor dicho ACUMULAR CUERPOS. (Pág. 92).*

Van Gogh abre una puerta hacia un más allá del pensamiento, más allá de lo real inmediato, más allá de la tela y por lo tanto, más allá de la palabra: en esa descripción admirada de la obra de Van Gogh, podemos oír lo que Pizarnik denominó *su viejo lamento de separado de las palabras.* Admira en el desdichado pintor, no haber sido nada más que un pintor, no haberse apartado nunca del tubo, del pincel, del encuadre y de la tela, y sin embargo, haber llegado más allá que ningún otro pintor, que ningún otro artista en la opinión de Artaud, por haber

sabido sacudir el gran címbalo, el timbre suprahumano, perpetuamente suprahumano según el orden rechazado que hace sonar los objetos de la vida real [...] De ese modo resuena la luz de la candela, la luz de la candela encendida sobre el sillón de paja verde resuena como la respiración de un cuerpo amante frente al cuerpo de un enfermo dormido. Tal vez sea éste uno de los pasajes más bellos de toda la obra de Antonin Artaud. En él exalta la audición de la luz en el cuadro de Van Gogh; como la respiración de un cuerpo amante, de un cuerpo enfermo, de un cuerpo dormido, y consigue el atravesamiento anhelado; la visión y la audición de la candela, de la respiración, asumen la dimensión verbal en el verbo de Artaud, y el viejo lamento se disipa, y la palabra resuena y se muestra como henchida de realidad, asumida por un cuerpo, y oímos en ella a un pensamiento en desorden que refluye ante las descargas invasoras de la materia.

Yo no quiero decir, yo quiero entrar.

Alejandra Pizarnik

Estamos habituados a recorrer un texto. Ante la obra de Alejandra Pizarnik, la sensación es la de ser recorridos; en la lectura de uno de sus textos avanzan otros, en cada uno respiran los demás. Por eso, como ya dije, la selección de un fragmento de su obra se parece a un tajo operado en una línea cuya continuidad traicionamos con la cita. Precisamente así, *Continuidad*, se titula un breve poema en el que la voz hace oír su ruego, sin dirección, sin destinatario, sólo un ruego: *Cúrame del vacío –dije.*¹¹

No podemos dejar de oír en ese ruego el viejo lamento de Artaud. La necesidad de abolir el vacío feroz de la palabra, y en especial, del nombre propio (*Vacío gris es mi nombre, mi pronombre. Pág. 154*) se hace eco del desafío asumido por la voz de uno de sus más admirados poetas: *que se vuelva*

11. Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*. Edición crítica de Cristina Piña, Bs. As., Corregidor, 1993. Todas las citas de Alejandra Pizarnik corresponden a esta edición.

*cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras.*¹²

Leo el fragmento final de su largo poema en prosa: *Extracción de la piedra de locura* y observo que este texto (entre otros, todos publicados a partir de 1968) establecen un segundo momento (tal vez, por qué no, un período negro) en la escritura de Alejandra Pizarnik, caracterizado -o absorbido- por la certeza de haber perdido la batalla con las palabras, de haber fracasado en el intento de *una escritura total*: *¿Qué significa traducirse en palabras? [...] Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. La luz, el vino prohibido, los vértigos, ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible.*

La certeza de la definitiva ausencia del cuerpo en las palabras domina la última parte de su obra, la última parte de su vida. La *fiesta delirante*, el *lenguaje sin límites* son evocados en este poema como *sueños ahogados*. Aquella escritura total presentida en sus primeros libros (cito el segundo poema del segundo poemario, *Las aventuras perdidas*, 1958: *Sólo un ángel me enlazará al sol. / Dónde el ángel, dónde su palabra. / Oh perforar con vino la suave necesidad de ser.*) se ha transformado para siempre en un *himno harapiento*, en un *ritmo quebrantado*. El irreparable *agujero de ausencia* en las últimas líneas es figura del fin de la utopía, *del fracaso de todo poema*.

Digamos, para finalizar, que aquella cristalización que Alejandra Pizarnik observa en la escritura de Antonin Artaud, aquella plena encarnación del verbo que a su vez Artaud celebra en la obra de Van Gogh, como en un juego de espejos, no se realiza en su propia escritura, lo cual constituye el fracaso de su proyecto poético que, como se ha dicho aquí, es un proyecto vital de carácter absoluto. Tanto su conciencia artística como sus textos lo saben y lo declaran con desgarradora lucidez.

12. Pizarnik citando a Artaud en *La mise en scene et la métaphysique*, Pizarnik, Alejandra. *Textos*, op. cit. pág.21.